

El incipit como unidad integrativa: coincidencias temáticas y estructurales en los comienzos de los cuentos de *Los amantes de Todos los Santos*, de Juan Gabriel Vásquez

Marcela Olarte Melguizo*

molartem@eafit.edu.co

Resumen

El siguiente trabajo da cuenta de la función integrativa de los incipits de los cuentos que hacen parte del libro *Los amantes de Todos los Santos*, de Juan Gabriel Vásquez. Se trata de siete comienzos cuyas coincidencias temáticas y estructurales hacen de este texto un sistema, no una compilación de relatos independientes.

Palabras clave: unidad, sistema, incipit literario, comienzo, cuento colombiano, *Los amantes de Todos los Santos*, Juan Gabriel Vásquez.

Abstract

This paper reveals the integrative role of the incipits of the stories that integrate *Los amantes de Todos los Santos*, a book by Juan Gabriel Vásquez. Because of the thematic and structural coincidences of its beginnings, this book works as a system not as a compilation of independent stories.

Key words: unity, system, literary incipit, beginning, Colombian short story, *Los amantes de Todos los Santos*, Juan Gabriel Vásquez.

*Comunicadora social y politóloga, Universidad EAFIT. Candidata a magíster en Hermenéutica literaria, Universidad EAFIT, donde se desempeña como profesora de cátedra del Departamento de Humanidades.

Dice mi amigo Ricardo Fresan que hay libros *de* cuentos y libros *con* cuentos. Los libros *con* cuentos son el resultado de ese momento en que un escritor abre su cajón, saca diez cosas que tenía guardadas allí y las manda al editor. Pero a mí me gustan los libros *de* cuentos, que son libros que están concebidos como sistema, en los cuales los cuentos tienen relaciones entre sí, tienen ecos y temas que se repiten, juegan entre ellos para producir algo mayor que la suma de sus partes.

El comentario anterior hace parte de la respuesta que les dio Juan Gabriel Vásquez a los académicos belgas, Rita de Maeseneer y Jasper Vervaeke (2013, p. 215), cuando le preguntaron si no pensaba volver a publicar un libro de cuentos, algo que no había hecho desde *Los amantes de Todos los Santos*¹ (2001), su primera publicación literaria² y, hasta ahora, única de este género. Un libro de cuentos, añade Vásquez siguiendo al especialista en relatos breves Tobias Wolff, “debe ser como una novela en la que los personajes no se conocen entre sí” (2013, p.15). Concebir un libro de cuentos como un sistema, como un complejo de elementos en interacción no aleatoria es, precisamente, lo que hizo el autor bogotano en *Los amantes de Todos los Santos*, un texto compuesto por siete relatos (“El regreso”, “Los amantes de Todos los Santos”, “El inquilino”, “En el café de la République”, “La soledad del mago”, “Lugares para esconderse”, “La vida en la isla de Grimsey”) que comparten dos características principales: el escenario físico y el clima emocional.

Todas las historias se sitúan en Bélgica y Francia y sus temas centrales son el amor, el desamor, la culpa y, principalmente, la soledad, temas que parecen ser los que le permiten a

¹ Los cuentos que hacen parte de *Los amantes de Todos los Santos* fueron publicados en Colombia, en 2001, pero para este trabajo se utilizó la edición de 2008 que incluye dos cuentos más que en la primera: “La soledad del mago” y “Lugares para esconderse”.

² Anteriormente Vásquez había publicado dos novelas, *Alina suplicante* (1999) y *Persona* (1997), a las que define como experimentales y de las que no le gusta hablar, según ha dicho en varias entrevistas. También es autor de la biografía *Joseph Conrad: el hombre de ninguna parte* (2004), el ensayo *El arte de la distorsión* (2009), y las novelas *Historia secreta de Costaguana* (2007), *Los informantes* (2004), *El ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2015).

Vásquez aproximarse a la condición humana desde aquellas preguntas que, aunque difíciles y quizás sin respuesta, siguen siendo los dilemas de todos. Lo que el ganador del Premio Alfaguara de Novela 2011³ plasma en sus textos son sus preocupaciones en términos emocionales, personales y morales, de ahí que afirme que “en el fondo toda literatura es autobiográfica” (Vervaeke, 2014, p. 43). Se evidencia entonces en Vásquez, un estilo definido, descrito así por Luz Mary Giraldo⁴: “Su estilo riguroso y sobrio se esmera en la construcción de mundos más cercanos a temas universales en los que reinan la soledad esencial, las atmósferas desamparadas y las huellas del pasado” (2005, p. 587).

Los siete cuentos de este libro sugieren desde sus comienzos una coincidencia estructural y temática, una sistematicidad de forma y de fondo que será analizada en este trabajo, el cual evidenciará que los *incipits* de esta obra funcionan como una unidad integrativa, como espacio que congrega aspectos comunes a todos los relatos que constituyen la obra. En literatura se denomina *incipit* a aquellas primeras oraciones de un texto en las que no hay elementos gratuitos o meramente decorativos, pues todo lo que aparece allí y también lo que fue omitido tiene un propósito

³ Vásquez obtuvo este reconocimiento por la obra *El ruido de las cosas al caer*, con la que también ganó, en 2014, el Premio Literario Internacional Impac de Dublín (Irlanda). Además ha recibido el Premio Qwerty al mejor libro de narrativa en castellano por *Historia secreta de Costaguana* (2011) y el Premio Real Academia Española por *Las Reputaciones* (2014).

⁴ Juan Gabriel Vásquez hace parte de la generación de la nueva narrativa colombiana y podría decirse que en la actualidad es uno de los más populares, y mercadeados, del país. Sus libros han sido objeto de múltiples reseñas y sobre él se encuentran gran variedad de entrevistas, pero las publicaciones académicas sobre su obra son más escasas, lo que no es extraño teniendo en cuenta que se trata de un autor de trayectoria reciente. Aun así, vale la pena destacar trabajos como: *De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo* (2015) en el que la investigadora Clemencia Ardila analiza dos obras de Vásquez (*Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana*) a la luz del franqueamiento de los límites entre la realidad y la ficción; *De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente* (2009), de Catalina Quesada Gómez, quien hace una breve presentación del panorama cuentístico nacional a partir de los años noventa, refiriendo a *Los amantes de Todos los Santos* como ejemplo de ese período; *Vacillements. Poétique du déséquilibre dans l'œuvre de Juan Gabriel Vásquez* (2012), también de Quesada Gómez, profesora de la Universidad de Miami, para quien la vacilación (entendida en términos de balanceo, de ir y venir) es la espina dorsal que sostiene la obra del autor bogotano; y dos publicaciones de Jasper Vervaeke, quien acaba de publicar *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada* (2015), tesis doctoral sobre la poética de este escritor. El otro trabajo académico del investigador de la Universidad de Amberes (Bélgica) es “Juan Gabriel Vásquez”, un capítulo del libro *The contemporary spanish-american novel. Bolaño and after* (2013).

manifiesto o que le será revelado al lector en el transcurso de la obra. La significación del *incipit* es doble: para el autor es el lugar estratégico en el que se empieza a producir el sentido de la obra gracias a la información que allí se introduce, que va desde la naturaleza del texto hasta datos concretos sobre la historia narrada. El inicio del texto da pistas sobre la relación del autor con la tradición literaria, determina su estilo, el tema, la voz del narrador, los personajes y el contexto espacio-temporal; ofrece indicios sobre lo que vendrá a continuación e incluso puede revelar el final anticipadamente, arriesgando así que el lector no quiera saber el cómo y el porqué de ese desenlace. El *incipit* también puede incorporar algunas dosis de ambigüedad que generen incertidumbre; o ser el lugar de convergencia de varios planos narrativos, incluyendo una posible historia secreta, como referiría Ricardo Piglia⁵ (1997). La importancia para el lector radica, por su parte, en que es la entrada a un universo ficcional que implícitamente ha aceptado como tal, pero que continuará recorriendo, precisamente, si logra ser capturado por este puñado inicial de palabras. No en vano dice el escritor venezolano José Balza que “el principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector” (1997, p. 63).

1. El *incipit*: lugar de convergencia entre dos mundos posibles

El Diccionario de crítica genética del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (L'ITEM, por sus siglas en francés) define al *incipit*⁶ como “*premiers mots d'un manuscrit, par*

⁵ En el texto “Tesis sobre el cuento”, un capítulo del libro *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*.

⁶ La interpretación de los comienzos de los textos escritos ha sido objeto de estudio desde la antigüedad, como lo evidencia el *Arte poética* de Horacio que oponía dos formas posibles de empezar a escribir: *in media res* (por el medio) y *ab ovo* (“desde el huevo”, es decir, desde el origen). Luego vinieron los tratados teóricos y críticos del siglo XVII sobre el género novelesco, en los que se destacan los aportes de Pierre-Daniel Huet y Du Plaisir; posteriormente las digresiones metatextuales en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne y *Jacques el fatalista* (1796), de Denis Diderot, hasta llegar a una era de la sospecha, como apunta Del Lungo (2010), en la que el comienzo es problematizado sin cesar, siendo incluso negado (*El innombrable*, de Samuel Beckett). Los escritores modernos tampoco han sido ajenos a una reflexión sobre el *incipit*, hecho confirmado por testimonios como el de Louis Aragon, en cuya obra *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969) insiste sobre el carácter arbitrario, fortuito,

*référence à la locution latine « Incipit liber » (ici commence le livre) que l'on trouve au début de nombreux manuscrits du Moyen-Âge, ainsi que des premiers livres imprimés”*⁷ (2010). Pero, ¿cómo determinar cuáles son esas primeras palabras?, ¿cuánto debe abarcar un incipit?, ¿hay una extensión determinada? Dar respuesta a estas preguntas supone establecer un límite, noción que siempre ha estado ligada al incipit, pues tanto el inicio como el final (*éxcipit*) de un texto suelen definirse como las dos fronteras de ese espacio ficcional que es la obra. Sin embargo, la crítica contemporánea, dice Andrea Del Lungo (2008), suele pensar que esas fronteras constituyen más una apertura que una separación, y si bien delimitan el texto, se trata de límites de doble sentido, abiertos, simultáneamente, hacia el texto y hacia el mundo; de espacios en los se articula la relación entre la obra y su exterior (contexto, conocimiento, historia)⁸.

del surgimiento de la frase inicial; Edward Saïd, con su obra *Beginnings* (1975); el análisis del comienzo de *Madame Bovary* hecho por Claude Duchet (1971); *La Structure du texte artistique* (1973) de Iouri Lotman, quien le asigna una función codificadora al inicio del texto –que remite a un saber–, y una función mitológica al final –que reproduce toda una imagen del mundo–; la tesis (1993) de Frédérique Chevillot, quien propone –a partir del análisis de un vasto corpus que va de Balzac a la literatura contemporánea– una nueva consideración del incipit como espacio no solo de transición y de paso, sino de resurgimiento de la obra; y finalmente, Ítalo Calvino, quien considera el comienzo de un texto como un lugar literario por excelencia. En su obra *Commencer et finir* (2003) afirma que “la historia de la literatura es rica en incipits memorables, mientras que los finales que presentan una verdadera originalidad, en forma y significación, son más raros, o, al menos, no llegan a la memoria tan fácilmente” (como se citó en Del Lungo, 2008). A pesar que distintas corrientes de los estudios literarios (estructuralismo, narratología, sociocrítica, pragmática, crítica genética, análisis de la recepción y de la lectura) han encontrado en el incipit un lugar privilegiado para la investigación, ninguna ha ofrecido un análisis general ni tipológico sobre su estatus y funciones, como si los hay sobre el título y otros elementos paratextuales. Esta ausencia teórica fue una de las motivaciones principales del genovés Andrea Del Lungo, ensayista, crítico y profesor de literatura francesa, quien dedicó su tesis doctoral al estudio sistemático de los comienzos de los textos literarios. El resultado fue *L’Incipit Romanesque*, publicado originalmente en italiano (*Gli inizi difficili. Per una poetica del «incipit» romanzesco*), en 1997, y posteriormente en francés, en 2003. En sus palabras, el sentido de dicha reflexión es “capturar ese encanto difícil de alcanzar que es el comienzo”.

⁷ “las primeras palabras de un manuscrito, por referencia a la locución latina «*Incipit liber*» (aquí comienza el libro) que se encuentran al inicio de numerosos manuscritos de la Edad Media, así como en los primeros libros impresos”. (Traducción propia).

⁸ La delimitación del incipit ha sido una cuestión problemática sobre la que todavía no hay ningún acuerdo. Para algunos teóricos, como Duchet (Cfr. Del Lungo, 2003, p.51), se trata, estrictamente, de la primera frase; otros plantean que el incipit corresponde a una unidad que va de la primera palabra hasta la clausura de la primera escena, pero no determinan dónde cortar; y otros, dice Del Lungo (2003), todavía no llegan a hacerse la pregunta. Para él, “*est nécessaire de prendre en considération une première unité du texte, dont l’ampleur peut être très variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d’un effet de clôture ou d’une fracture, soit formelle, soit thématique, isolant cette première unité*” (2003, p. 51). (“es necesario tomar en consideración una primera unidad del texto, cuya extensión puede ser muy variable; un posible criterio de corte es, en consecuencia, la búsqueda de un efecto de clausura o de una fractura, sea formal, sea temática, que aisle esa primera unidad”). Así, algunos criterios de delimitación posible serían: a. una indicación del autor de tipo gráfico (fin de un párrafo, inserción de un espacio en

Del Lungo propone hablar del incipit como umbral, no como límite ni frontera, pues este no constituye “*une coupure nette, mais plutôt d’une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le «dehors» du monde réel et le «dedans» de l’œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction*”⁹ (2003, p. 31). La siguiente definición de umbral, propuesta por el filósofo y novelista rumano Mircea Eliade, ilustra bastante bien aquello que es el incipit: “El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican...” (1998, p. 24). El “afuera” del texto es el mundo conocido, el que ya está ahí con sus objetos, lugares, momentos, seres y palabras que son comunes a todos. En palabras de Cortázar, es el escritor “con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga sentido” (1997, p. 389). El afuera de *Los amantes de Todos los Santos* son aquellas historias a las que Juan Gabriel Vásquez tuvo acceso, entre 1997 y 1999, cuando vivió en Bélgica y Francia. “*I met a lot of people, I heard a lot of fascinating stories about their present lives—their relationships, their failed relationships most of the time, their problems with love, with parenting, their problems with their own personal pasts, their guilt, their shortcomings*”¹⁰ (Vásquez citado por Row, 2015, p. 137). Relatos que se originaron en un espacio geográfico cuyo pasado sigue latente en la memoria de sus habitantes¹¹, condicionándolos como también lo hace ese clima que propicia la cacería y que dispone el estado de ánimo de las personas. Un mundo real que fue

blanco); b. la presencia, en la narración, de efectos de clausura o paso a otro tipo de discurso; c. paso de una narración a una descripción, y viceversa; d. paso de un plano narrativo a uno discursivo, y viceversa; e. cambio de voz o de nivel narrativo; f. cambio de focalización; g. fin de un diálogo o de un monólogo; h. cambio de temporalidad o de espacialidad.

⁹ “un corte [interrupción] neto, sino más bien una zona, a veces indecisa, de paso y de transición entre dos espacios, el «afuera» del mundo real y el «adentro» de la obra, o en el caso de la novela, de la ficción”. (Traducción propia).

¹⁰ Conocí mucha gente, oí historias fascinantes de sus vidas, de sus relaciones, sobre todo de sus relaciones fracasadas, sus problemas con el amor, la crianza de los hijos, sus problemas con su propio pasado, sus culpas, sus defectos. (Traducción propia).

¹¹ La región de las Ardenas fue un escenario clave durante la Segunda Guerra Mundial. El ejército alemán entró por sus “impenetrables” bosques y así llegó a París.

conocido de primera mano por el autor del texto, quien se abstiene de emitir juicios y más bien se inclina hacia la comprensión y la simpatía, movido por

[...] el deseo de entender, de escudriñar, las vidas de estos seres entristecidos, asediados por el desamor, la soledad y la culpa, [afanado] por entender a estos europeos inescrutables que, pese a sus roces con la modernidad cercana, viven ceñidos a una cadencia ancestral, evidenciada en rutinas de estación (la caza, la pesca, etc.) y la afirmación de una forma de vida inmutable, fruto de una relación estrecha con la tierra. (Fernández, s.f.)

El afuera de este libro de cuentos –del que también se puede decir, como primer libro, que es el íncipit de la obra literaria de Vásquez, su comienzo como escritor–, está permeado por una tradición literaria particular, la chejoviana, a la que él describe como aquella en la que “lo sobrenatural [lo fantástico, la fábula] va quedando de lado, va siendo reemplazado por una cierta pretensión de realismo, y los personajes asumen su propia conciencia” (2002). Este tipo de relato que es, dice Vásquez, “el que me ha deparado mayores satisfacciones y el que he practicado hasta ahora (ya se sabe que escribimos, en parte, para imitar lo que nos ha deslumbrado), es tal vez la máquina literaria mejor dotada para tratar cierta condición del hombre moderno” (2002).

El adentro del texto es el mundo ficcional que el autor configura a partir de lo que le ofrece el afuera, su manera específica de comprenderlo. Siguiendo a Cortázar, “es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbal y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo” (1997, p. 389). Se trata de una aproximación personal al mundo exterior, referente general de cualquier texto; de una interpretación subjetiva pero, no por esto, exclusiva en términos de contenido, y cómo serlo si finalmente el mundo es compartido, los sentimientos son universales y las experiencias que se creen tan propias son repetidas. En palabras de Claude Duchet, el íncipit es esa primera frase que aparece, “por así decirlo, recortada de una página ya escrita por el mundo” (como se citó en Amoretti, 1983). El reto del escritor es entonces partir de eso que ya existe, que

ya fue expresado por otros, y lograr decirlo de otra manera, con su propio estilo, con una nueva significación que quizás rebata la tradición que lo precede¹².

2. Algo mayor que la suma de las partes

Como se manifestó anteriormente, *Los amantes de Todos Los Santos* es un libro en el que la unidad es un elemento transversal que se puede apreciar, en primera instancia, a partir de unos espacios físicos comunes que toman sus referentes del afuera y que están delimitados en los inicios.

A continuación tres incipits con los que el lector puede figurarse un telón de fondo particular:

“El regreso”¹³, R1

Esto fue lo sucedido al volver Madame Michaud de la cárcel. Ocurrió en Les houx, la propiedad de la familia Michaud¹⁴, y no fue reseñado en ningún periódico de Bélgica. Los episodios más antiguos de la historia, ocurrieron treinta y nueve años atrás; fueron noticia comentada en todas partes, pero ya no debe haber nadie fuera de la familia que los recuerde. (Vásquez, 2008, p. 13)

“Lugares para esconderse”, R6

No salí mucho de Bélgica durante esa temporada. Pasaba el tiempo observando a la gente de las Ardenas y compartiendo sus actividades, y luego aprendiendo a escribir lo que había visto de tal manera que se desperdiciara lo menos posible. En febrero, una revista colombiana me encargó un artículo sobre cierta librería de París. Los trenes directos desde Lieja eran franceses; habían entrado en huelga dos semanas atrás, y no había soluciones a la vista. Así que tuve que tomar un viejo tren de color naranja en la estación de Aywaille —una perilla cada dos vagones permitía que los pasajeros controlaran la calefacción—, otro verde desde Lieja, y pasar la noche en Bruselas, en casa de una pareja de amigos, para tomar el primer directo de la mañana siguiente hacia París. Llegué a la librería, me quedé varios días como ayudante ocasional y escribí el artículo. Pero nunca me liberé de lo ocurrido durante la noche que pasé en Bruselas. (p. 149)

“La vida en la isla de Grimsey”, R7

A Oliveira le importaba poco dónde quedara el hotel, porque no tenía intenciones de pasar allí más tiempo del necesario. Cuando todavía estaba sobria, Agatha había sugerido un albergue de familia que le parecía

¹² Aunque los epígrafes no hacen parte del incipit del texto, son elementos paratextuales con lo que el autor señala otra forma posible de expresar aquello que él transmitirá a continuación. No importa que no sean del mismo género, ni que sean unos pocos versos o una línea de una canción. Lo que importa es que ambos coinciden en una forma de ver el mundo, que sus letras están en comunión. En el caso de *Los amantes de Todos los Santos* cinco cuentos tienen epígrafe y, pese a que en trabajo no se analizan, es interesante mencionar su notoria relación con los relatos. Podría decirse que esas líneas escogidas por Vásquez contienen el espíritu de cada uno.

¹³ En adelante se identificarán los relatos con las siguientes convenciones: “El regreso” (R1), “Los amantes de Todos los Santos” (R2), “El inquilino” (R3), “En el café de la République” (R4), “La soledad del mago” (R5), “Lugares para esconderse” (R6), “La vida en la isla de Grimsey” (R7).

¹⁴ Los subrayados son propios, buscan resaltar el elemento del que se habla (espacios físicos).

haber visto cerca de la salida hacia Auneuil, algunos meses atrás, un día que la llamaron para que se hiciera cargo de una vieja yegua con una pata rota. (p. 171)

A partir de los datos resaltados es posible situarse en: dos países europeos, sus capitales (en las que, según los inicios, no viven los personajes) y otros lugares más campestres como la región de las Ardenas, conocida por sus extensos bosques y colinas en los que suele practicarse la cacería; una ciudad intermedia y fronteriza como Lieja, en la que confluyen tradiciones belgas, alemanas y holandesas; un municipio como Aywaille donde los trenes son viejos; o una comuna francesa como Auneuil, situada a unos 80 kilómetros de París. Estos lugares son rurales y allí las viviendas suelen ser alejadas una de la otra, por lo que se requiere de automóviles para desplazarse con más facilidad.

En estos territorios el clima suele ser severo, bloquea las carreteras, aísla, encierra. No es extraño entonces asociar estos lugares con *atmosferas desamparadas*, como las que se describen los incipits de R1, R3 y R7. En R1 aparece Madame Michaud, quien, según los indicios temporales, es una mujer mayor. A su regreso de la cárcel se dirige a la estancia familiar y allí le sucede algo que pasa desapercibido, es decir, que seguramente nadie le ayudó a resolver. Además, si, de acuerdo con el comienzo, nadie recuerda aquello que pasó hace treinta y nueve años es porque quizás no tuvo contacto con otras personas, y por ende, se intuye *soledad*. ¿Cómo fue la relación con su familia durante el tiempo de reclusión?, ¿aquello por lo que fue a la cárcel involucraba a la familia?, ¿le hizo daño a alguien cercano?, y si fue así, ¿por qué volvió a la propiedad familiar? Interrogantes como estos son suscitados por un incipit que le ofrece al lector la imagen de una mujer solitaria y abandonada a su suerte.

En un inicio corto, como R3 (ver adelante), también es posible sentir la *soledad* propia del paso de los años y de los lugares apartados. El lector está frente a un hombre con figura de buitre, al que se puede imaginar encorvado, de nariz prominente, calvo, de edad avanzada, y por qué no, silencioso, apesadumbrado. Llega solo, caminando, en la noche, a la casa de otros que sí están

juntos (los Lemoine), que se acompañan. Como Madame Michaud, llega a un lugar donde no es seguro que le estén esperando. ¿Tendría a alguien en el lugar del que partió? De nuevo, una *atmosfera desamparada*.

“El inquilino”, R3

La noche anterior, a eso de las nueve, Xavier Moré había llegado caminando a casa de los Lemoine. Apareció de pronto en el comedor, llenando el marco de la puerta con su figura de viejo buitres. Su cráneo era áspero como papel secante, y las carreteras de pelo blanco que lo atravesaban parecían pintura descascarada en una pared de arcilla. (p. 57).

La situación que introduce el incipit del R7 es, en apariencia, distinta a las dos anteriores, pero comparte con estas ese ambiente de abandono, de *soledad*, a pesar de que hayan dos, un hombre y una mujer (que ha estado bebiendo) en busca de un hotel en el que él no piensa pasar “más tiempo del necesario”. ¿Por qué?, ¿qué relación tiene con esta mujer? Diríase, tomando este comienzo, que entre ellos no hay una relación formal, no solo por el comentario de Oliveira (el uso de apellido podría ser un guiño intertextual: el protagonista de *Rayuela*, novela de Julio Cortázar que también tiene a Francia como uno de sus escenarios, se llama Horacio Oliveira), sino por la sugerencia de Agatha sobre el lugar, el cual es conocido por ella, no por los dos. El motivo por el que estos personajes decidieron pasar un tiempo (preciso) juntos es incierto, pero puede pensarse que eso que (se insinúa tan concreto) harán, no solo responde al deseo, sino posiblemente a la *soledad*, un motivo que lleva a intimar a dos seres que apenas se conocen. Además, el narrador cuenta que ella ha estado bebiendo, ¿por qué?, ¿le ayuda esto a desinhibirse?, ¿se siente *culpable* por lo que quizás pasará a continuación?

La culpabilidad es otro de los temas comunes en los relatos de Vásquez, de hecho, este sentimiento (o por lo menos reflexiones acerca de su posible presencia) puede rastrearse en seis de los incipits de las siete historias (R1, R2, R4, R5, R6, R7), empezando por la de Madame Michaud, de quien no se sabe el motivo por el que fue a la cárcel. ¿Sintió *culpa* la señora Michaud por aquello

que hizo?, ¿se arrepintió de sus acciones?, ¿volvería a hacerlo? Responder estas preguntas tomando el incipit, exclusivamente, es imposible pero este sí permite empezar a pensar en otro de los asuntos constantes del libro: los *defectos* que el autor tomó prestados de las personas que conoció durante su temporada en territorio europeo (2015, p. 137). Pero más que de vicios, taras, carencias o fallas, los defectos que quizás se advierten en los personajes de *Los amantes de Todos los Santos*, y que hacen que actúen de una manera determinada, no son más que temas comunes a todos, características que condicionan a los humanos en mayor o menor medida según cada caso particular, y a los que al autor bogotano le interesa abordar, precisamente, por su dificultad. La señora Michaud tendría así no solo un motivo, sino también un carácter (¿determinada, arriesgada, temeraria, irreflexiva?) que la indujo a la acción. En “La soledad del mago”, hace presencia igualmente esta dupla *defecto-culpa* (R1, R2, R4, R5).

A Léopold le pareció que lo ocurrido dentro de su bolsillo era una de las cosas más extraordinarias que había visto jamás —la interacción de un llavero, de un anillo de bodas y el gesto mágico de una mano—, y no podía pensar que fuera un error, como en ese instante le decían todos, haber cuestionado en público las habilidades de un mago, aunque se tratara de un mago aficionado, un mero aprendiz de fin de semana. (p. 121).

Este comienzo da cuenta de un personaje (Léopold), quien pese a ser sorprendido por el truco de un mago, no se siente *culpable* por haber puesto en duda sus habilidades frente a un grupo que le cuestiona sus reproches. ¿Por qué no se arrepiente de su escepticismo?, ¿es Léopold un hombre testarudo que no da la razón o su historia con el mago es más compleja de lo que el incipit permite ver? Al lector puede inquietarle este comportamiento pero quizás intuye una *huella del pasado* que cobra vida: enemistad, celos, envidia; cualquiera de esos sentimientos propios de la condición humana a los que tanto cuesta sobreponerse, superar. Otra dupla constante en los incipits es aquella que conjuga la *culpa* con los *recuerdos del pasado*, con aquellos fantasmas que se rehúsan partir. A Madame Michaud la persiguen los sucesos que ocurrieron treinta y nueve años antes de su regreso a la estancia familiar; a Léopold un posible desencuentro con el mago; y al narrador de “Lugares para esconderse”, lo sucedido la noche que pasó en Bruselas, en casa de una

pareja de amigos. ¿Qué ocurrió esa noche? El comienzo no lo dice, pero debió ser muy grave si el narrador nunca se pudo liberar de esto, pues no se trata, simplemente, de olvidar; la carga semántica del término “liberar” es mucho más fuerte. Ahora bien, pese a que el lector desconozca los hechos, sí puede intuir que lo involucran a él y a la pareja de amigos, implicando así otro de los temas más reiterativos en los comienzos de estos cuentos: el *amor* y su opuesto, el *desamor*.

En R6 podría sospecharse una infidelidad, o por lo menos algo que irrumpe en la relación, algo que es nuevo o que apenas se conocerá porque, de lo contrario, los planes de viaje del narrador habrían omitido la parada en Bruselas. Sobre R7 se esbozó la posibilidad que el encuentro íntimo entre Oliveira y Agatha respondiera a una búsqueda, incluso pasajera, de afecto, de contacto físico con otro. En el cuarto relato, del que toma el título el libro y gracias al que el lector conoce algunos detalles propios de la indumentaria para la cacería, también se hace patente la tensión *amor-desamor*:

“Los amantes de Todos los Santos”, R2

Esa tarde Michelle fue a cazar conmigo. Pierre, el rastreador, llegó después de almuerzo. Llevaba su viejo sombrero de pluma y un abrigo verde. Su mano izquierda cargaba un fusil invisible. Estaba impaciente, y los cordones amarillos se balanceaban a ambos costados de sus botas impermeables. En el comedor, Michelle barría las migas de pan con una escobilla de cerdas de plástico, y su camisa caía y la tira de su brasier quedaba al aire. (p. 25).

Este inicio plantea una posible relación amorosa entre Michelle y el narrador, quien cuenta que ella barre la cocina de la casa, que es su casa también, y además aporta un detalle íntimo (“la tira de su brasier quedaba al aire”), algo que solo nota una persona interesada en otra, situación en la que hasta las cosas menores son perceptibles. Aceptando que se está frente a una pareja, también es posible decir que esta no suele compartir una actividad como la cacería, pues el narrador es enfático al señalar que *esa* tarde ella sí fue a cazar con él. ¿Vería el narrador esto como un *defecto*?, ¿le disgustaría que ella no compartiera su interés?, ¿sería esto un obstáculo para la relación?, y más

importante aún, ¿si a Michelle no le gustaba la cacería por qué decidió acompañarlo esa tarde?, ¿se sentiría *culpable* por no acompañarlo nunca o por un hecho particular?

Quien lea este íncipit podrá relacionarse con él fácilmente, pues da cuenta de una situación típica de pareja: los desencuentros que se generan a propósito de la unión de dos seres que, antes que ser parte de una pareja, son individuos, con prioridades, preferencias y deseos que no necesariamente se comparten con el otro, pero que, precisamente, por estar en una relación, en la que hay amor, respeto y compromiso, tratan de equilibrar en pro de un proyecto común.

“En el café de la République” es quizás el relato en cuyo íncipit es posible rastrear la mayor cantidad de estos temas recurrentes que, como ya se ha indicado, propician un clima emocional constante que contribuye con la unidad de la obra:

Tu nombre y tu dirección aparecen mecanografiados en el sobre, pues he querido evitar que reconozcas mi letra y tires la carta a la basura sin tan siquiera abrirla. Con esta frase comienza la página en la que le cuento a Vivianne lo que me ha ocurrido en estos meses –sin dar demasiados detalles sobre la enfermedad, porque ni yo mismo los conozco– y le pido que me acompañe a visitar a mi padre. (p. 91).

En este íncipit no hay referencias espacio-temporales, solo dice que hay dos personajes (el narrador y Vivianne) que en los últimos meses no han tenido contacto, pero que al parecer tuvieron una relación amorosa cuya ruptura habría propiciado él, de ahí que evite que ella reconozca su letra y bote la carta sin leerla. ¿Qué dijo o qué hizo el narrador para acabar con la relación?, ¿sentiría *culpa* por lo acontecido?, ¿por qué no funcionaron como pareja?, ¿qué *defectos* se interpusieron en la relación? Se trata de un comienzo bastante inquietante, enigmático, en el que las *huellas del pasado* se hacen latentes, o ¿por qué razón contactó a Vivianne nuevamente?, ¿se siente *solo* ahora que está enfermo o todavía siente *amor* por ella? La mención del padre complica aún más esta mini trama, pues no es posible afirmar que él sepa de la ruptura y de la enfermedad, aunque podría pensarse que no, y que es por esto que acude a ella. Ahora bien, ¿qué sintió Vivianne durante esos meses?, ¿cómo vivió la *soledad*?, ¿sentiría *culpa* por la separación?

Al igual que los demás incipits, este posee esa tensión que, según Cortázar, debe manifestarse desde las primeras palabras, y a la que define como esa “intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos de su atmósfera” (1997, p. 391). Esta atracción se hace posible cuando el autor se apropia de las posibilidades que le ofrece el incipit, entendiéndolo como ese espacio difuso de encuentro en el que priman la simulación, el juego, la falsedad, la trampa. Siguiendo a Del Lungo (2010), el comienzo es aquel momento del texto que concentra mayor ironía, impostación, efectos intertextuales y llamados al lector. Según la reseña que Héctor Fernández L’Hoeste hace de este libro, Vásquez logra a cabalidad lo anterior y no en vano lo califica como un prestidigitador, como “uno de aquellos escritores a los que jamás les interesa revelar su baraja completa”. Para Fernández, el autor bogotano tiene “vocación de confabulador”, es propenso a “delatar verdades ocultas, propias o ajenas” y lo hace a cuentagotas, entregando pistas que le permitan al lector hacer inferencias o, si este no se presta al juego detectivesco, llevarse una sorpresa al final de la historia. Pero las verdades que revelan estas historias verosímiles, humanas e íntimas no son “verdades con mayúscula, sino verdades que lo son dentro de las reglas de juego que ha impuesto el propio cuento a sus desdichados protagonistas” (Vásquez, 2002).

3. Otros topos literarios comunes

Además del escenario físico y el clima emocional (condicionado por temas como las atmósferas desamparadas, la soledad, la culpa, los defectos, las huellas del pasado, el amor y el desamor), los relatos de *Los amantes de Todos los Santos* también comparten otros topos literarios de acuerdo con la clasificación que Andrea del Lungo propone en su tesis doctoral *L’Incipit*

Romanesque. Según este profesor de literatura francesa, los comienzos de los textos literarios suelen referirse a uno de los siguientes topos narrativos:

a. Salida-llegada-regreso: este tipo de incipit abre muchas posibilidades narrativas y es el que privilegia Juan Gabriel Vásquez en sus cuentos. De hecho, cinco de los siete relatos (R1, R2, R3, R6, R7) del libro aluden a este tópico que se relaciona con el viaje (literal y metafórico), el desplazamiento, el camino. En “El inquilino” se puede apreciar el enorme potencial de este tipo de incipit, pues a pesar de que esas primeras líneas introducen un personaje con nombre, apellido y descripción física, lo que haría pensar que es uno de los protagonistas del cuento, no permite intuir nada más de su porvenir y, en cambio, genera varias preguntas: ¿Quiénes son los Lemoine?, ¿son viejos conocidos de Xavier Moré? (este llegó a su casa a una hora a la que no suelen recibirse visitas de desconocidos y no tocó a la puerta, sino que llegó directamente al comedor), ¿qué lo llevó a este lugar?, ¿de dónde venía?, ¿estaría cerca (llegó caminando)?, ¿o estaría lejos y era importante llegar donde los Lemoine así fuera a pie?

El incipit del sexto relato, “Lugares para esconderse”, apela al topo del viaje en su máxima expresión: hay salidas, llegadas, regreso, y una descripción bastante precisa de los medios de transporte que deben tomarse para ir desde Lieja hasta París.

b. Descubrimiento y expectativa: ambos temas remiten a la exploración (y por consiguiente a la resolución de los enigmas que propone el texto) pero cada uno funciona de manera distinta. El primero es dinámico (descubrimiento) y el segundo, estático (expectativa), como el de “La soledad del mago”, que deja al lector expectante sobre aquello que ocurrió después del truco, específicamente, el desenlace de la tensión entre Léopold y el mago.

c. Despertar: este tipo de comienzos presentan, de entrada, una transformación, un cambio radical que, como en el primer topo (a.), abre al infinito las posibilidades narrativas. El ejemplo clásico de este íncipit es *La metamorfosis*, de Franz Kafka, cuyo contenido apela a la imaginación del lector. No ocurre así con ninguno de los relatos de Vásquez, quien, como se precisó antes, se inscribe en la tradición chejoviana, una en la que lo fantástico suele quedar al margen.

d. Encuentro: aquel comienzo en el que los personajes, después de estarse buscando, vuelven a verse, o cuando su reunión es inesperada, fortuita (sus ojos se encuentran). El lector asiste a este tipo de íncipit como espectador, tal como ocurre en “En el café de la République”, que centra la atención del público en la posibilidad de un encuentro propuesto a través de una carta.

4. Coincidencias de forma: por una unidad estructural

Concebir un libro de cuentos como un sistema en el que todos sus elementos se relacionan armoniosamente implica una correspondencia estructural, de forma, que al complementarse con la homogeneidad temática genere una unidad. En este aspecto fue igual de riguroso el autor bogotano, cuyos comienzos también se pueden analizar a partir de las tipologías que plantea Del Lungo sirviéndose de la parte formal del íncipit. Así, en términos de discurso, se diría que hay unidad, pues los siete relatos tienen un *íncipit narrativo*¹⁵, al que Del Lungo describe como una “*catégorie*

¹⁵ Las otras dos categorías que integran este tipo de clasificación discursiva son el íncipit descriptivo, que puede diferenciarse en función de la finalidad de la descripción (lugares, personajes, etc.); y el íncipit “glosístico”, “*à l'intérieur desquels il est possible d'opérer une sous-classification selon le type de discours présenté. La digression initiale peut en effet se concentrer sur l'objet de la narration (référence à un savoir, discours explicatif, commentaire philosophique ou moral, maxime, aphorisme, etc.) ou sur l'acte même de la narration (discours métanarratif)*” (2003, p. 83). (“al interior del cual es posible efectuar una sub-clasificación según el tipo de discurso presentado. La digresión inicial puede, en efecto, concentrarse sobre el objeto de la narración (referencia a un saber, discurso explicativo, comentario filosófico o moral, máxima, aforismo, etc.), o sobre el acto mismo de la narración (discurso metanarrativo)”). (Traducción propia).

extrêmement vaste qui peut présenter différentes modalités d'entrée dans l'histoire, avec certaines situations types de départ répandues et reconnaissables"¹⁶ (2003, p. 83).

Vale la pena aclarar que las estrategias discursivas utilizadas por un autor no suelen ser puras, sino una combinación de varias y esto es notable en R2, R3 y R6, en los que las descripciones son parte esencial de la narración. En “Los amantes de Todos los Santos”, por ejemplo, el incipit no solo presenta a dos de los personajes (Michelle y Pierre), sino que brinda detalles sobre su forma de vestir, su actitud y lo que están haciendo en ese momento; en “El inquilino” un narrador extradiegético se vale de metáforas para describir a Xavier Moré; y en “Lugares para esconderse” se detalla el trayecto en tren del protagonista.

A propósito de la voz narrativa, en este libro de cuentos se reconocen dos tipos de narrador: extradiegético y homodiegético. El primero es aquel que está fuera de la historia, que no interviene en los hechos pero que, como sucede en R1, R3, R5 y R7, lo sabe todo, incluido lo que ocurrió en el pasado, la apariencia de los personajes, sus impresiones más íntimas y su estado de ánimo. Es el tipo de narrador que puede afirmar que a Oliveira (R7) poco le importa dónde queda el hotel que está buscando Agatha; o que sabe que a Léopold (R5) le pareció extraordinario el truco del mago pero que, aun así, no se arrepiente de haber cuestionado sus habilidades. El narrador homodiegético, por su parte, es aquel que cuenta los hechos en primera persona, que centra el relato en sí mismo, como en R2, R4 y R6; que le presenta al lector su espacio, actividades, relaciones, estado de salud y hasta itinerario de viaje. Los narradores protagonistas de estos cuentos no son los mismos y esto se puede afirmar por los datos que ofrecen. El de R2 vive en el campo, gusta de la caza y su pareja es Michelle; el de R4 tuvo una relación con Vivianne; y el de R6 es un escritor

¹⁶ “categoría extremadamente vasta que puede presentar diferentes modalidades de entrada a la historia, con ciertas situaciones típicas, generalizadas y reconocibles”. (Traducción propia).

colombiano que viaja de las Ardenas (donde vive temporalmente) a París, para escribir un artículo sobre una librería. Pero, pese a no ser el mismo personaje, su estilo es invariable. En *Los amantes de Todos los Santos* hay una única voz, una voz concreta, que utiliza pocos adjetivos y que sin intimar con el lector logra, sin embargo, transportarlo a un espacio cuya atmosfera es densa, donde es palpable la tensión.

Las concordancias estructurales se manifiestan, igualmente, en las *modalidades* de comienzo para las que Del Lungo también estableció una clasificación: a. *Ab ovo*: relato que sigue un orden cronológico y narra los hechos partiendo de una situación que puede considerarse el principio (utilizado por Vásquez en R2, R3 y R5); b. *In media res*: relato que empieza cuando la acción ya se ha puesto en marcha. Sitúa al lector en pleno conflicto, creando así más intriga (como sucede en R4, R6 y R7); c. *In extrema res*: relato que comienza a contarse por el final, por la escena final o por el desenlace del conflicto (como en R1).

Esta categorización está íntimamente relacionada con un tercer criterio al que el genovés denomina tipología *funcional*, que es el resultado de la combinación de dos funciones: informativa y dramática. La primera alude al tipo y la cantidad¹⁷ de información que el incipit le ofrece al lector, y que se ve afectada por la tensión entre lo dicho y lo no dicho, por la voluntad de revelar y la de disimular. Esta información bien puede remitir a la realidad del mundo o construir un mundo ficcional, y servirá para crear enigmas y suscitar el interés del lector. La función dramática, por su parte, está directamente relacionada con la manera de introducir el drama en la historia (clasificación anterior). El conflicto puede presentarse de inmediato o ser introducido

¹⁷ Del Lungo presenta dos categorías relacionadas con la cantidad de la información: a una la denomina “saturación informativa” (*saturation informative*) y a la otra, “escasez informativa” (*rarefaction informative*). Advierte, sin embargo, que no se trata de categorías absolutas, que hay que ponderar si la información del incipit se relaciona con algún referente externo o con la ficción que construye, si es información principal o secundaria, si es unívoca y si responde a las expectativas del lector. Saturación no es completitud, y escasez no es ausencia.

paulatinamente (retardado), elección que responde al propósito del autor, quien, siguiendo los postulados de Edgar Allan Poe (1997), debe concebir cuidadosamente, y previo a la escritura, cuál es el efecto que quiere lograr; pues todo, incluyendo la primera frase, debe dirigirse a la consecución de dicho efecto. En la siguiente tabla¹⁸ se presentan los cuatro incipits posibles de acuerdo con la combinación de las funciones mencionadas:

Tabla: Tipología funcional de los incipits

	Drama retardado	Drama inmediato
Saturación informativa	<i>Íncipit estático</i>	<i>Íncipit progresivo</i>
Escasez informativa	<i>Íncipit suspensivo</i>	<i>Íncipit dinámico</i>

Siguiendo esta tipología, el comienzo de “El regreso” es un incipit *dinámico*, propio de aquellos relatos que introducen el conflicto inmediatamente, que propician la entrada del lector a una acción en curso, pero que no le proporcionan más información que la necesaria. Un incipit breve pero contundente, un incipit intrigante. Similar a este, es el inicio de “La vida en la isla de Grimsey”, cuento al que arriba el lector cuando la acción ya se ha puesto en marcha (en este caso, literalmente), *in media res*, cuando algo está próximo a pasar entre dos personajes de los que se sabe muy poco, de los que no se conoce el antes, incluidas las circunstancias que los juntaron, ni mucho menos el después. Este incipit no ofrece ninguna certeza de que algo ocurra en el hotel, ni del rumbo que tomarán los personajes ni la historia. “En el café de la République” y “Lugares para esconderse” son los otros relatos de este libro cuyos incipits son *dinámicos*. El otro tipo de comienzo al que recurre Vásquez es el opuesto, el incipit *estático*, que “*se présente généralement comme une forme d’ouverture qui tend à un début absolu, à un moment inaugural, avec un rôle de*

¹⁸ La tabla se basa en aquella presentada por Del Lungo, pero algunos términos fueron adaptados por diferencias entre las lenguas (francés y español).

motivation et d'explication causale"¹⁹ (Del Lungo, 2003, p. 174). Es un íncipit que parte del principio de la historia, no del drama, brindándole al lector algunos datos contextuales como los personajes de la historia, como sucede en “Los amantes de Todos los Santos”, “El inquilino” y “La soledad del mago”.

A manera de éxipit

Aunque Juan Gabriel Vásquez (2002) ha confesado que la publicación de cuentos le genera enormes dificultades, y que al momento de escribir *Los amantes de Todos los Santos* tuvo que recurrir a la lectura de las correspondencias de sus autores más admirados para no caer en la tentación de hacer una novela, las reflexiones acerca del género con el que inauguró su carrera son significativas, especialmente en lo tocante a esa armonía que debe envolver la obra. Las coincidencias, las resonancias y las conexiones deben estar presentes en el texto y deben manifestarse desde el inicio. Deben ser producto de una elección consciente por parte del autor y deben ser evidentes para el lector, quien sentirá que está frente a un único texto en el que los personajes no se cruzan, y no ante una “colcha de relatos”. Es por eso que, siguiendo a Vásquez:

un buen libro de cuentos es esa experiencia ampliada por una caja de resonancia: no es una sucesión de paneles, como el Jardín del Bosco, sino una serie como las Meninas de Picasso, donde la suma de las partes es más que el todo, pero donde nada está de sobra. (2002)

Lograr la redondez de un libro de cuentos, que los relatos que lo componen sean atravesados por elementos comunes, tanto estilísticos como temáticos, supone que algunas de sus partes se conciban como unidades integrativas, tal como ocurre en *Los amantes de Todos los Santos*, cuyos

¹⁹ “se presenta generalmente como una forma de apertura que tiende a un comienzo absoluto, a un momento inaugural, con un rol de motivación y de explicación causal”. (Traducción propia).

incipits se convierten en lugares que recogen la esencia del texto, aquello que es común a todos los cuentos y que los hace parte de un sistema, que los hace algo mayor que sí mismos.

El análisis del íncipit como categoría, como elemento determinante de la obra narrativa, ha sido tradicionalmente asociado con el género novelístico, de hecho el texto de Andrea Del Lungo, *L'Incipit Romanesque*, está sustentado en el modelo de la novela moderna y la aplicación de su teoría la hace, precisamente, en *La comedia humana* (1830), la reconocida recopilación narrativa de Honorato de Balzac. Sin embargo, sus postulados y categorías también son válidos en el estudio de los comienzos de los cuentos, textos narrativos a los que Cortázar compara con una fotografía en tanto

el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valen por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (1997, p. 385)

La teoría propuesta en este trabajo puede concebirse entonces como otra perspectiva de análisis del género cuentístico, una que lo aborda a partir de su apertura, de sus primeras oraciones cuyas palabras actúan como pistas.

Bibliografía

- Amoretti, M. (1983). Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 9 (1), 145-154. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16135>
- Cortázar, J. (1997). Algunos aspectos del cuento. En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 379-396). Caracas, Venezuela: Monte Avila.
- De Maeseneer, R., Vervaeke, J. (2013). Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez. *Confluencia*, 28 (2), 209-216.
- Del Lungo, A. (2008). *En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières*. Recuperado de <http://www.andreadellungo.com/publications/articles/en-commencant-en-finissant-pour-une-hermeneutique-des-frontieres/>
- Del Lungo, A. (2003). *L'incipit romanesque*. París, Francia: Seuil.
- Duchet, C. (1991). Para una socio-crítica o variaciones sobre un incipit. En M.P. Malczunzyski. (Ed.), *Sociocríticas prácticas textuales, cultura de fronteras* (pp. 29-41). Atlanta, Estados Unidos: Rodofi.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, España: Paidós.
- Fernández L'Hoeste, H. (s.f.). Reseñas. *Asociación de Colombianistas*. Recuperado de http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec36/13.rec_36_hectorfernandez.pdf
- ITEM (2010). Article « XXX » préfiguration en ligne du Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM, version du 21 décembre 2010.
- Giraldo, L. M. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, tomo II. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (1997). Tesis sobre el cuento. En *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (pp. 55-59). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poe, E. A. (1997). Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. (pp. 293-309). Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

Row, J. (Entrevistador) y Vásquez, J.G. (Entrevistado). (2015). A Conversation with Juan Gabriel Vásquez and Jess Row. *Literature and Arts of the Americas*, 48 (1), 131-138, DOI: 10.1080/08905762.2014.982352

Vervaeke, J. (2014). Creo en la novela como manera de dialogar con el mundo. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez. *Letras libres*, (156), 38-41. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-con-juan-gabriel-vasquez>

Vásquez, J.G. (2008). *Los amantes de Todos los Santos*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

Vásquez, J.G. (2002). *Apología de las tortugas*. Recuperado de <http://elcuadernodesamuel.blogspot.com.co/2008/07/apologa-de-las-tortugas.html>

Balza, J. (1997). El cuento: lince y topo. En *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. (pp. 61-65). México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México